

Silvia Riva  
*Gli scandali di Empedocle.*  
*Note a margine della traduzione di Tout arrive*  
*di Dominique Fourcade*

*Perché "Tout arrive"*

Quale poema scegliere, fra tutti quelli scritti e letti, per introdurre in Italia e in lingua italiana l'opera di uno dei maggiori poeti contemporanei, Dominique Fourcade?<sup>1</sup>

"Tout arrive", incastonato nel cuore del volume *Est-ce que j'peux placer un mot?*,<sup>2</sup> è un testo capitale per comprendere la poetica di Fourcade, poiché esso riassume, in solo e unico atto, il modo di scrivere e di procedere dell'autore, il suo metodo – indissolubile dall'invenzione e dall'istinto –, e il risultato, il testo stesso nella sua completezza.

Per questo, in accordo con Dominique Fourcade, con il quale ho avuto il privilegio di rivedere, in alcune preziose sedute parigine, la traduzione integrale del testo,<sup>3</sup> ho scelto di presentare, in queste pagine, alcuni passaggi di questo grande atto (al tempo stesso gesto e atto unico teatrale, senza alcuna retorica), in cui si concentrano moltissime questioni capitali della sua scrittura, vera protagonista del poema.

Sarà proprio procedendo al loro inventario, secondo un "réseau mobile"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sull'opera di Dominique Fourcade sono usciti diversi articoli dispersi in riviste varie. Il punto di riferimento più organico e solido è attualmente il "Dossier: Dominique Fourcade", in *CCP - Cahier Critique de Poésie* (11) marzo 2006, pp. 3-80. Per quanto riguarda l'Italia, l'unico articolo sull'autore è, ad oggi, il mio *Dominique Fourcade e il modo del nostro tempo*, in *La poesia filosofica* (a cura di Alessandro Costazza, Milano: Cisalpino Monduzzi, "Quaderni di Acme" 98, 2007, pp. 333-54).

<sup>2</sup> Dominique Fourcade, *Tout arrive*, Paris: Chandeigne, 2000, poi "Tout arrive", in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, Paris: P.O.L., 2001, pp. 57-75. D'ora in avanti la sigla T.A. farà riferimento a quest'ultimo volume, che contiene la versione definitiva. Tutte le traduzioni del testo sono a mia cura.

<sup>3</sup> La traduzione completa del testo uscirà prossimamente raccolta in volume.

<sup>4</sup> "Dossier: Dominique Fourcade", cit., p. 15.

– in certa misura mimetico del procedere fourcadiano – che intendo, criticamente, illustrarne la portata e le operazioni traduttive implicate.

Tuttavia, prima di dare inizio al cammino in cui si dipana l'itinerario traduttivo di "Tout arrive", occorrerebbe richiamare le circostanze della nascita di questo poema.

Così facendo, risulta immediatamente evidente un primo dato relativo al testo, ossia la sua 'narratività'.

"Tout arrive" è, infatti, il racconto di un'epifania dilatata, della rivelazione improvvisa, ma progressiva, del senso di una frase che Edouard Manet aveva scelto come intestazione della sua carta da lettere: "Tout arrive", appunto. "Riassunto, folgorazione e rilancio",<sup>5</sup> "incipit meraviglia".<sup>6</sup> Carta intestata, di cui Manet si serve per scrivere qualche riga di ringraziamento a Mallarmé, per averlo sostenuto dopo il rifiuto di due suoi quadri al Salone del 1874.<sup>7</sup>

Il motto del Moderno ("specie d'adorabile spinnaker, ma occorre lo spirito più aperto e più avventuroso per regatare sotto questa vela"),<sup>8</sup> già incrociato nel passato più volte, ma fino a quel momento rimasto silente all'orecchio del poeta, dà improvvisamente avvio all'avventura di una scrittura "tuttaccadesca" che giunge fino "al morto del soggetto"<sup>9</sup> (da leggersi in opposizione al *vif du sujet*). Donna decapitata che si corica al suo fianco, la scrittura, il testo, la lingua diventano corpo nudo, di cui ciò che più conta è la laringe, le corde vocali.

L'immagine consumata del verbo che si fa corpo è superata, negata: la letteralità del testo, la possibilità di essere scomposto, tagliato, ricomposto, lascia spazio ad un urto che apre ad una poesia nuova, senza metafore, in cui le cose che s'incontrano sono poco palpabili, chimiche, volatili, come l'elio:

l'effetto quello dell'onda provocata da un urto su una fune tesa l'onda  
percorre la fune rimbalza al punto d'ancoraggio e ritorna amplificata al

<sup>5</sup> T.A., p. 59.

<sup>6</sup> Ivi, p. 70.

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, "Notes et variantes", in *Œuvres complètes*, a cura di Henry Mondor e G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1945, p. 1612: "Mon cher Ami, / Merci. Si j'avais quelques défenseurs comme vous, je me f... absolument du jury. – Tout à vous. – Éd. Manet." Ce billet sur papier à lettre portant la devise: 'Tout arrive' se trouvait dans une enveloppe non timbrée adressée: 'Monsieur Stéphane Mallarmé, 29, rue de Moscou', adresse qui ne fut la sienne que jusqu'au début de 1875".

<sup>8</sup> T.A., p. 63.

<sup>9</sup> Ivi, p. 64.

punto di partenza non oso proseguire: noi camminiamo su una fune che è nota solo a noi qualche volta camminiamo su una fune che ci è ignota della fune sapevo ma non dell'urto che mi attendeva – raccomando nessun equivoco, non la seduzione del funambolo qui – è soltanto sonnambulismo povero, e la fune è sotto terra – né equivoco né metafora<sup>10</sup>

Ma questo testo/corpo è senza fissa dimora e cerca continuamente sia un'autorizzazione (*est-ce que j'peux placer un mot?*), sia una fratria.

Non la trova presso i poeti del passato (in particolare non in Mallarmé, affetto da “sportiva sordità”<sup>11</sup> – tornerò sull'epiteto – per non essere stato capace di guardare in faccia il reale), ma nei pittori del passato sì, in particolare in Manet – il primo che ha segnato una svolta nella ‘decrepitudine’ dell'arte<sup>12</sup> dando avvio al Modernismo, il primo che ha saputo restituire la realtà del qui e dell'ora.

Anche Cézanne, con i suoi acquarelli, è maestro di scrittura, per la capacità di far uso degli intervalli, della variazione delle tonalità nella continuità della ritmica – elementi fondamentali nella composizione e nel fraseggio di Fourcade.

Vi è comunanza con alcuni contemporanei: con gli artisti – in particolare lo scultore americano David Smith, che gli comunica la “belligerante vitalità” dell'arte;<sup>13</sup> con gli scrittori, in particolare Proust, per la capacità di comporre la sua opera in sistema; nei danzatori – Dominique Mercy, fulcro impulsore d'energia nella coreografia della poesia; Vera Mantero iniziatrice al processo di ossificazione delle cose, nella sua nudità; Emmanuelle Huynh per la sua apparizione “proiettile”;<sup>14</sup> infine, con i poeti – soprattutto Emily Dickinson, alla quale è dedicata la stanza finale di “Tout arrive” –, eccelsa, fra le tante cose, nell'uso dei trattini e nella loro intimazione latente, ma anche Charles Olson, con il primato del nominativo sul predicativo tentato in *Discrete Series* (1934)<sup>15</sup> e Gertrude Stein, per la cézannia-

<sup>10</sup> Ivi, pp. 58-9.

<sup>11</sup> Ivi, p. 60.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, Lettera a Manet dell'11 maggio 1865, in *Correspondance*, a cura di Claude Pichois e Jean Ziegler, Paris: Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 1973, vol. II, pp. 496-97: “Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art”.

<sup>13</sup> Più volte David Smith ha insistito sulla “belligerent vitality – and total conviction [...] which goes into a work of art” (in *David Smith*, a cura di Garnett McCoy, New York: Praeger, 1973, p. 105).

<sup>14</sup> *T.A.*, p. 66.

<sup>15</sup> *Discrete Series* è, secondo le parole dello stesso Charles Olson, “my own attempt toward the primacy of subject as against predicate”, in *The Selected Letters of George Oppen*, a cura di Rachel Blau Du-Plessis, Durham N.C.: Duke University Press, 1990, p. 180.

na caparbia nel lavorare su motivo, la rosa, cui Fourcade dedica le numerose serie *Rose-déclat*, raccolte in volume nel 1984.

Stendere, trascrivere, verificare, trascrivere, stendere ancora: il testo/tela è anche intimità.

Fin dalla più giovane età, infatti, l'urgenza di

scrivere la storia della lingua, della sua grammatica e della sua sintassi ad ogni istante così violentemente nuove, del suo posizionamento nel tempo su tutti i punti della superficie della pagina, del suo deportamento alle frontiere diagonali comprese, in una simultaneità quasi folle<sup>16</sup>

È la scoperta del 'disorientamento' insita nel 'tutto accade', dell'abbattimento contestuale delle difese e dei divieti (*défenses*)<sup>17</sup> che conduce, allora, all'«esperienza da una parte all'altra della pagina alla quale si accede come all'esperienza di ogni unità tempo-spazio della parola presa alla lettera, multitraccia».<sup>18</sup> Il passaggio, che esaminerò più avanti, relativo all'assunzione della cocaina, è esemplare al riguardo.

La «pagina lingua mondo»<sup>19</sup> di Fourcade si srotola, perciò, seguendo simultaneamente piste multiple e parallele – come i solchi (o le righe) di un CD *multitrack* (in francese, *multipiste*)<sup>20</sup> – all'interno del libro o, addirittura, fra le pagine, come nel caso di un segnalibro, di un *furet*, «unité de lumière courant de page en page (...) sous les yeux du lecteur».<sup>21</sup> Si dispone la pagina per il testo e per la sua attraversata. Tutto ciò che compone la superficie è, infatti, attraversato da diagonali rispetto ai movimenti principali. *Dispositio*: poiché il metodo fonda l'arte.

L'avrà trovato lui, il metodo? l'avrà trovato Proust, che, appuntando con uno spillo un foglietto in più, intendeva comporre il suo libro, non ambiziosamente come una cattedrale, ma semplicemente come una veste?<sup>22</sup>

<sup>16</sup> T.A., p. 62.

<sup>17</sup> Ivi, p. 68.

<sup>18</sup> Ivi, p. 74.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> «Dossier: Dominique Fourcade», cit., p. 18. Il *furet*, letteralmente 'furetto', è un gioco di società nel quale una persona, al centro di un cerchio formato da altre, deve indovinare l'oggetto che queste si passano di nascosto lungo un filo. In «Tout arrive», in un passaggio che dà conto di un incubo, Mallarmé si trasfigura dapprima in furetto, poi in puzzola. È il doloroso momento dell'abbandono di un punto di riferimento, della presa di coscienza del rischio di ripiegamento assoluto che può darsi in una poetica, per quanto essa possa essere raffinata e bella.

<sup>22</sup> «Car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas di-

“Tout arrive” è un foglietto, in mezzo a *Est-ce que j’peux placet un mot?*, che toglie semmai le vesti: fa un “lavoro in bianco”<sup>23</sup> (ma anche “lavoro in nero”,<sup>24</sup> clandestinamente) spogliando la pagina-lenzuolo, adolescente e nuda, “lenzuolo di Auschwitz”,<sup>25</sup> dove tutti sono uguali, dove tutto è altrettanto importante.

È un foglietto che si aggiunge alla serie che compone il complesso itinerario poetico di Fourcade – in cui *stile* (in lui mai costante da un libro all’altro, ma di una coerenza assoluta), *inventio* (metodo e improvvisazione) e *composizione/testo* (il risultato del modo di procedere e dell’istinto) sono tutt’uno.

La narrazione di tutto ciò, e di molto altro ancora che solo leggendo il poema nella sua interezza può essere colto, è fatta, lo si può intuire, fondendo insieme prosa e poesia: la frase di Fourcade può, infatti, essere descritta tenendo presente la differenza, nella lingua inglese, fra *line* e *verse*, più precisa di quella francese (*vers/ligne*) o di quella italiana (*verso/strofa*): una *line/ligne/strofa* fourcadiana può infatti implicare, al suo interno, anche un verso di dieci righe.

Una frase così – che non ha precedenti nella poesia di lingua francese – intende introdurre una nuova continuità in una nuova discontinuità; o ancora, mette in atto una “surcontinuité” (l’espressione è di Fourcade) mentre effettua una dislocazione delle cose – poiché le cose non possono rimanere allo stato di dislocazione.

Il ritmo, allora, è fondamentale ed è, insieme, l’attore e l’effetto della continuità della frase, respirazione e melodia, tessitura di una voce recitante.

Sono frammenti, blocchi, più che frasi, dove su tutto ciò che è intenzionale s’innesta, ulteriore epifania, l’inintenzionale della scrittura:

parole  
lastr  
ondeggianti  
a Venezia  
tutti lo sanno<sup>26</sup>

re ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe” (in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, a cura di Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. IV, p. 610). Citato anche in “MW chute” (*En laisse*, Paris: P.O.L., 2005, p. 16).

<sup>23</sup> T.A., p. 65.

<sup>24</sup> Ivi, p. 64.

<sup>25</sup> Ivi, p. 65.

<sup>26</sup> Ivi, p. 60.

Va da sé che la punteggiatura diventa importantissima, (anche se) del tutto distante dalla norma. Essa segue il ritmo interiore della respirazione, il ritmo di un tempo diverso da quello ordinario, un “grande tempo” ininterrotto in cui il conteggio delle sillabe è continuo (di preferenza si scelgono le parole che ne hanno meno). In tal modo, la frase, che sembra distaccarsi totalmente dalla normalità della lingua francese, raggiunge il grande ritmo del dettato di Bossuet. Autore classico, certo – e la frase fourcadiana è, nella sua semplice complessità, assolutamente classica –, ma anche autore in cui, così come nelle poesie di Fourcade, è sempre soggiacente una fluttuazione fra ciò che può essere letto nella letteralità e ciò che è letterario.

Pertanto, e in tal modo entriamo più propriamente nell’ambito della mia proposta di traduzione (benché tutte le considerazioni precedenti già costituiscano lacerti di riflessioni sorte dall’esame della trama germinativa del poema, talvolta solitarie, talaltra condivise con l’autore), in una situazione poetica in cui è quanto mai evidente l’unicità dialettica forma/contenuto, più che mai è necessario (al pari di quanto è difficile) applicare quanto più possibile l’antica teoria della ‘fedeltà’ o della versione letterale.<sup>27</sup> (E ciò anche per quanto riguarda la punteggiatura – al fine di rispettare il valore semantico del ritmo –, la quale risulterà totalmente estranea alle regole della lingua italiana, così come lo è rispetto alla norma francese). Salvo, tuttavia, completamente distaccarcene quando risulta impossibile non ‘amputare’ l’italiano, così come Fourcade ‘amputa’ e colpisce nel vivo la lingua francese.

In questi casi, come vedremo, l’infedeltà è d’obbligo, e la parte di giocosità, che emerge a tratti nel testo di partenza, riemerge in un’operazione di *ricreazione* traduttiva. In altre parole, l’esperienza di traduzione di “Tout arrive” mostra una volta di più, se ce ne fosse bisogno, la necessità del superamento delle antiche dicotomie relative a libertà/fedeltà, tradimento/aderenza, scorrevolezza/letteralità, *sensus/verbum* e invita a porci accanto al testo, secondo la bella formula di Franco Buffoni, come accanto a una “piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell’opera, ma l’opera stessa è in costante trasformazione o, per l’appunto, in movimento”.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Lille: Presses universitaires de Lille, 1955.

<sup>28</sup> Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Marcos y Marcos, 2004, p. 19.

## 2. Soluzioni traduttive: inventario/“réseau mobile”.

## SACRIFICI DELL'AMBIGUITÀ

## TOUT ARRIVE / TUTTO ACCADE

tout arrive y compris que la femme entre cou coupé dans ton lit mais ce n'est rien par rapport à ce qui est arrivé quand j'ai vu que Manet avait choisi ces mots comme en-tête de son papier à lettres je les ai transcrits à la craie au tableau comme je fais à chaque événement qui compte et, j'ai eu si peur, je les ai aussitôt effacés j'avais conscience d'entrer dans un apprentissage étincelant (T.A., p. 57)

\*

tutto accade compreso che la donna entri col collo mozzato nel tuo letto ma non è niente rispetto a quello che è accaduto quando ho visto che Manet aveva scelto queste parole come intestazione della sua carta da lettere le ho trascritte col gesso sulla lavagna come faccio per ogni avvenimento che conta e, ho avuto così tanta paura, le ho subito cancellate ero cosciente di entrare in un apprendimento scintillante

Nella traduzione del titolo la scelta è stata di sacrificio: nella formula di partenza, “Tout arrive”, c'è molto di più dell'accadere. Il significato oscilla, infatti, fra il giungere (a destinazione, a compimento) e il verificarsi (intenzionalmente o per puro accidente) e fra il presente istantaneo (ciò che succede nell'*hic et nunc*), il presente continuato (lo svolgimento dell'azione in corso), il futuro più imminente e il futuro più ampio, sentenziale (tutto, prima o poi, succede).

Poiché queste due parole, che nascono come motto e diventano standardo/intimazione per la poetica che ne deriva scoprendola (sperimentandone l'“apprendimento scintillante” – ove è contenuta, fra l'altro, la scintilla d'accensione di un motore), saranno oggettivate (si parla, in un certo passo, di “objets toutarrivesques”, ovvero “oggetti tuttaccadeschi”)<sup>29</sup> è necessario mantenere la concisione e eleggere una soltanto fra tutte le formule possibili.

Questo primo esempio è illuminante dell'oscillazione semantica delle parole scelte da Fourcade, in cui spesso l'ambiguità è voluta, se non perseguita. Come si dice nella terminologia meccanica, le sue parole ‘hanno gioco’ sempre.

<sup>29</sup> T.A., p. 61.

## FORMA GALLEGGIANTE

Oui, le plus étonnant dans cette forme est qu'elle est flottante, flottante,  
sans la moindre attelle (T.A., p. 73)

\*

Sì, la cosa più sorprendente in questa forma è che è galleggiante, galleggiante, senza il minimo finimento

*attelle* = stecca o apparecchio (inizialmente in legno) che tiene ferma una gamba per comporre una frattura

*attelage* = attacco dei cavalli da tiro

Se si fosse tradotto “stecca”, si sarebbe involontariamente introdotta, oltre all’immagine del tutore che trattiene l’arto perché si possa procere nel cammino in modo retto, anche quella di una nota fuori tono, nella quale la voce pare s’incrina. Ma l’idea, qui, è principalmente quella della necessità di escludere qualsiasi protesi, qualsiasi sostegno esterno alla materia organica (del poema).

Si è scelto pertanto di accogliere un significato diverso, ma vicino, per etimologia: quello di *attelage*, in cui si mantiene l’idea della costrizione (gli animali che sono aggiogati al carro) e del procedere. Con ulteriore spostamento si è così optato per il termine *finimenti*, che gravita attorno alla stessa costellazione semantica, non soltanto perché si riferisce a ciò che tiene fermo e imbriglia, ma soprattutto perché, al suo interno, risuona la parola *fine*, la quale è proprio ciò che, in questo passaggio, si vuole negare affermando la libertà del fluttuare della forma.

## FASI, FRASI, SCRITTURA “S.D.F.”

de toutes les phases énoncées en ligne, aucune n'est au départ naturelle  
(T.A., p. 62)

[...]

quelque chose d'assez douloureux tellement il faut être prêt mais pas préparé, de trouble ce sentiment d'aborder le vif du sujet, je ne veux pas ça, je comprends que ce n'est pas de cela dont il doit s'agir, et seulement maintenant m'apparaît autre chose, l'inédit de toute situation du poème, la nécessité d'aspirer au mort du sujet, et même ce pourrait être l'en-tête de mon papier à lettres, “le mort du sujet”, mais j'observe que le “mort du sujet” est inclus dans “tout arrive”, jappements, du coup je comprends mieux, et je retombe dans ma fièvre,



et ce mort du sujet, le sujet femme est sans domicile fixe, il faut pénétrer la morte, trouver le point mort de la morte, loin le maelström qui s'ensuit, norvégien,

un départ vraiment dangereux il y a fougue furie tendresse, sur ce point, sur tous les points de minutie, on y jette tout de soi et ne doit pas laisser de trace, même pas laisser de grâce, le départ c'est l'arrivée,

dans la tête  
le droit du mot à être là, toujours contestable  
Madjiguène Cissé pas le droit d'être là  
étonnez-vous après du travail au noir  
de l'en-tête

étonnez-vous du travail au blanc  
linge (ensemble des pièces de lin aux besoins du jeune ménage)  
ne confondez pas avec chanvre  
sorti de tous ces siècles par une forme nouvelle  
signature de l'époque (qui dure encore)  
par personne (qui dure encore)  
quelle forme du dedans (adolescente) durée de dedans (T.A., pp. 64-5)

\*

di tutte le fasi dette in riga, nessuna è all'inizio naturale

[...]

qualcosa di piuttosto doloroso talmente c'è bisogno di essere pronti ma non preparati, di torbido questa sensazione di accostarmi al vivo del soggetto, non voglio ciò, capisco che non è di questo che deve trattarsi, e solamente ora mi appare una cosa, l'inedito di ogni situazione del poema, la necessità di aspirare al morto del soggetto, e anche questa potrebbe essere l'intestazione della mia carta da lettere, "il morto del soggetto", ma osservo che "il morto del soggetto" è incluso in "tutto accade", guaiti, di colpo capisco meglio, e ricado nella mia febbre, e questo morto del soggetto, il soggetto donna è senza fissa dimora, c'è bisogno di penetrare è una grande novità la morta, trovare il punto morto della morta, lontano il maelström che ne segue, norvegese,

un inizio veramente pericoloso c'è foga furia tenerezza, su questo punto, su tutti i punti di minuzia, vi si getta tutto di sé e non deve lasciare traccia, nemmeno lasciare grazia, la partenza è l'arrivo,

nella testa  
il diritto della parola ad esserci, sempre contestabile  
Madjiguène Cissé nessun diritto ad esserci  
non stupitevi del lavoro in nero  
dell'intestazione

non stupitevi del lavoro in bianco  
 lenzuoli (insieme di teli di lino per i bisogni dei novelli sposi)  
 non confondetevi con canapa  
 usciti da tutti questi secoli per una forma nuova  
 firma dell'epoca (che dura ancora)  
 fatta da nessuno (che dura ancora)  
 quale forma del fuori? (adolescente) durata di dentro

In questo passaggio che conduce al *climax* del *maelström*, il lettore è avvertito che occorre passare attraverso innumerevoli fasi/frasi, attraversare moltissime tappe di scrittura per giungere al “morto del soggetto” (ove, nella lingua italiana, è meno evidente l'oscillazione fra *tema portante* e *persona*).

A tal fine, si fa innanzitutto allusione alla grande questione contenuta in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, ossia, se la parola abbia o meno il diritto di essere posta e posata qui, sulla pagina bianca, in questo modo. Ci si richiama, quindi, ai *sans papiers*, in particolare, a quella donna prodigiosa che fu Madjiguène Cissé nel portare avanti la lotta per il diritto dei clandestini a esistere e a essere accolti.<sup>30</sup> Contestare le loro ragioni, equivale a mettere in discussione la lingua con cui questo poema, e gli altri di Fourcade, sono stati stesi sulla carta; un modo che richiede fasi, frasi, tappe e un minimo sforzo per lasciarsi accogliere, così come, con un minimo sforzo, si sarebbero potuti accogliere, appunto, i *sans papiers*.

La scrittura sembrerebbe essere oggi senza fissa dimora.

Perciò, nell'espressione “lavoro in nero”, si allude in primo luogo al fatto che ci si riferisce a una questione che tocca soprattutto i Neri, ma anche al dato che queste persone, per lo più, svolgono ‘lavoro nero’, non dichiarato, clandestino; da ultimo, si rinvia all'intestazione di Manet, scritta ‘nero su bianco’.

Occorre, tuttavia, escludere l'idea di alchimia, che potrebbe sorgere erroneamente: niente, infatti, è più lontano dalla poetica di Fourcade, la quale intende essere totalmente ancorata alla realtà e disinteressata alla ‘creazione’ o alla ‘trasformazione’ delle cose: semmai, le cose – come si è detto, sempre volatili, quasi chimiche –, si possono soltanto fotografare, o filmare, nel loro sviluppo.

<sup>30</sup> Si allude all'occupazione e allo sgombero della chiesa di Saint-Bernard a Parigi nel 1996.

## PERIODO, MARCATURA, NUDO

linge du corps fabuleux de la période l'initiale du jeune homme se place  
en tête des deux chiffres séparés elle domine dans les chiffres enlacés

layette Manet  
de baptême en baptême mais on ne réutilise jamais la robe de mariée  
marqueur (linge d'Auschwitz on réutilise la robe)  
d'un trousseau sans mariage – la peau  
on réutilise le nu  
je n'ai qu'un seul souvenir immense de cela (T.A., p. 65)

\*

lenzuola corpo favoloso del periodo l'iniziale del giovane sta in testa alle  
due cifre separate lei domina nelle cifre allacciate

corredino Manet  
di battesimo in battesimo ma non si riutilizza mai il vestito da sposa  
marcatura (lenzuola di Auschwitz si riutilizza il vestito)  
di un corredo senza matrimonio – la pelle  
si riutilizza il nudo  
ho un unico ricordo immenso di ciò

Di nuovo in questo brano, che segue immediatamente quello precedente, domina l'idea della trasmissione e del ciclo. Nella parola "periodo" risuonano, infatti, tre significati: epoca, ritmo e periodo mestruale.

Abbiamo inizialmente a che fare con il corredino da battesimo (*layette*) associato a Manet (la sua arte sa nascere sempre nuova ad ogni passaggio di mano, nell'epoca del Moderno), ma anche con il vestito da sposa (che normalmente non si trasmette) e con il suo corredo (*trousseau*), o meglio con le lenzuola ricamate con cifre che possono disporsi in due modi: se sono separate domina la lettera iniziale maschile; in quelle allacciate quella femminile.

Così come è costantemente questione, nella poesia, del passaggio dal non essere all'esserci (*est-ce que j'peux placer un mot?*), maschile e femminile qui si confondono e si scambiano le parti: *masculin féminin*, Fourcade ha dedicato a ciò un poema, che è inserito in una raccolta che si interroga, fra l'altro, sull'interscambiabilità del ruolo vittima e carnefice (*en laisse*).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Dominique Fourcade, *masculin féminin*, Paris: Chandeigne, 2003 (ripreso in *en laisse*, cit., pp. 23-35).

In questo passaggio, ciò che si riutilizza è il nudo – il nudo dei corpi umani che entrano nei forni crematori e che diventano un solo e unico nudo, ogni volta rinnovato, immagini che ognuno ricorda, immagini in cui l'individualità si perde del tutto.

Il “trousseau sans mariage” è, perciò, la pelle, e il *marqueur* si riferisce tanto alla cifra del corredo da sposa, quanto al marchio impresso sulle braccia di chi si trova nei campi. Naturalmente tutto ciò, l'orrore (orrore di Auschwitz, orrore nel Kossovo,<sup>32</sup> del genocidio rwandese, orrore della guerra d'Algeria, orrore della guerra in Irak<sup>33</sup>), è anche la cifra di un'epoca, il destino di un'epoca in balia della tecnica e della potenza.

L'espressione “marcatura” (né solo marchio, né solo cifra, ma entrambi), è persa sufficientemente ampia per accogliere la polisemia insita nella parola di partenza.

Osservazione a margine: si è accennato a “periodo” inteso anche come “ciclo mestruale”. In questo testo e in altri di Fourcade, vi sono riferimenti alla dimensione sessuata e/o erotica della realtà, la quale può essere colta, dai poeti, persino ad Auschwitz.

#### EPOCA, DECISIONI, RIVOLUZIONI

Comme si avant Manet l'art était sans larynx. Fait par des perroquets. Selon code (même si très beau). Il a redonné un larynx à l'homme faisant artiste, et changé le taux d'indécision dans la décision mercure. En somme il a laissé venir, et ça a été une révolution de chaque seconde de chaque syllabe (qui s'est affichée bien sûr, étalée sur la toile, mais comme, n'en ayant pas vraiment, elle ne disait pas son programme, on ne l'a pas vue comme telle. Mallarmé, lui, dans une monophonie consternante, placardait, à la place du poème, le programme du poème et ses volontés – je parle ainsi de Mallarmé, profitant de ce qu'il a le dos tourné; si je devais croiser son regard j'aurais bien trop peur). Laisser, et non plus forcer à venir. Découverte de la désorientation. Un travail d'élimination des défenses. C'est ce moment de l'art où les défenses sont tombées. S'est offert une grande réception amoureuse, quelle intelligence! (T.A., p. 68)

\*

Come se prima di Manet l'arte fosse senza laringe. Fatta dai pappagalli. Secondo codice (anche se bellissimo). Ha ridato una laringe all'uomo artista, e cambiato il tasso di indecisione nel cuore della decisione mercuria-

<sup>32</sup> Dominique Fourcade, *sans lasso et sans flash*, Paris: P.O.L., 2005, p. 25.

<sup>33</sup> Dominique Fourcade, *éponges modèle 2003*, Paris: P.O.L., 2005, p. 47.

le. Insomma ha lasciato succedere, e questa è stata una rivoluzione di ogni secondo di ogni sillaba (che si è messa in mostra, certo, distesa sulla tela, ma siccome, in verità non avendolo, non diceva il suo programma, non la si è vista come tale. Mallarmé, lui, con una monofonia costernante, affiggeva, al posto del poema, il programma del poema e le sue volontà – parlo così di Mallarmé, approfittando del fatto che è girato di spalle; se dovessi incrociare il suo sguardo avrei troppa paura). Lasciare, e non più costringere a succedere. Scoperta del disorientamento. Un lavoro di eliminazione delle difese. È il momento dell'arte in cui le difese sono cadute. Si è concesso un grande appuntamento d'amore, che intelligenza!

Ben diverso dal periodo è l'epoca, quella contemporanea, che ha ridato una laringe all'arte aprendola al disorientamento (dopo le costernanti “monofonie”<sup>34</sup> mallarmeane).

L'attenzione in questo passaggio deve andare alla traduzione di *dans* nell'apparentemente semplice “changé le taux d'indécision *dans* la décision mercure”.

Così come esiste un “gran tempo” della frase, si dà un'epoca di decisione mercuriale (leggi: volatile come il mercurio e messaggera – d'amore?), *all'interno della quale* Manet (e, come lui, il poema) cambia il tasso, la tariffa, la combinazione d'indecisione. In altre parole, all'interno di una grande corrente o epoca d'indecisione, ci sono fasi (frasi) che sono decisive.

Una di queste è quella che apre la pagina al gioco.

#### GIOCHI: CANAPPIE E RONDINI

il avait bien un autre papier à lettres, Manet qui portait les mots “Avec les femmes qui dit grand blair dit talus vertige”, mais ce n'est pas celui qu'il employait quand il écrivait à mallarmé le sourd, un tango sans hennissement  
(T.A., p. 69)

\*

aveva anche un'altra carta da lettere, Manet che riportava il motto “Con le donne, chi dice canappia dice idioletto vertigine”, ma non era questa che usava quando scriveva a Mallarmé il sordo, un tango senza sbraiti

Resoconto di un quarto d'ora di pura invenzione ricreativa nell'accogliente cucina di Dominique Fourcade.

Questo motto è completamente inventato. Non si rifà a nessun pro-

<sup>34</sup> T.A., p. 68.

verbio esistente e nasce dall'induzione della corrispondenza fra la forma del naso femminile e la forma del loro sesso. Si tratta, pertanto, di una frase scherzosa con un fondo di verità. Ovviamente tutto ciò non è e non vuole essere troppo esplicito.

*Glaire* è una parola gergale per dire “naso”; *talus* si riferisce invece alla forma del pube, vertiginosa.

L'attacco del motto è modellato sul calco di “Avec les femmes il faut s'attendre à tout”, che ha l'identico corrispettivo italiano: “Con le donne c'è da aspettarsi di tutto”.

*Talus*. Si è pensato a scarpata, pendenza, discesa, spalla (di un ponte), promontorio (scartato perché troppo ampolloso). Come prima versione è uscito un troppo letterale e piuttosto incomprensibile: “Con le donne se dici canappia dici scarpata vertigine”.

Per spiegare le circostanze in cui la soluzione è sgorgata spontanea, occorre ricordare che l'autore mi ha confidato che, con questa frase, si è concesso uno scarto dalla norma del tutto personale, quasi da collegiale. Ha voluto permettersi di non dire nulla, di dire “*un truc juste de collégien*”, come quando, a scuola, c'erano parole in uso solo ed esclusivamente durante l'intervallo e fuori le mura non avevano più senso. Come un gruppo umano che si crea un vocabolario suo proprio.

Al che io commento, a mia volta: “Si tratta, in qualche modo, di un idioletto”.

Detto e fatto: la soluzione è diventata:

Con le donne se dici canappia dici idioletto vertigine

L'invenzione, l'improvvisazione, l'istinto, sempre presenti nel poema, autorizzano e incoraggiano l'inventività del traduttore. Qui di seguito, qualche altro esempio.

Il primo è talmente chiaro e facile, che non è nemmeno il caso soffermarvisi.

l'hironie du sort, que contamine l'hirondelle, a voulu que le seul texte où Mallarmé ait un tant soit peu compris Manet, *The Impressionists and Edouard Manet*, ne nous soit parvenu qu'en anglais (T.A., p. 70)

\*

l'irondia della sorte, che contamina la rondine, ha voluto che l'unico testo in cui Mallarmé abbia almeno un po' capito Manet, *The Impressionists and Edouard Manet*, ci sia pervenuto in inglese

Il passaggio che segue oppone la poetica di Emily Dickinson (abbreviata in E.D., così come “Tout arrive” lo sarà con “T.A.”)<sup>35</sup> a quella di Mallarmé, che nel poema è già stato citato precedentemente per la sua incomprendimento rispetto al Moderno, e che sarà citato oltre, quasi alla fine di “Tout arrive”, fotografato in una situazione alquanto patetica, mentre si aggiusta una giarrettiera (“*son porte-jarretelles*”) – si tratta del passaggio, che sarà analizzato più avanti, dedicato all’assunzione di cocaina da parte di E.D.

Keyboard E.D. pendant Mallarmé, c’est que cela soit arrivé la surprise en temps réel, comme elle n’a pas dit je suis la moderne on n’a pas entendu ses espacements *ses de nulle part à nulle part tirets* son rugby,

Ses tire-elle wings

Ses sans ciel

Scandales horizons

Ou bien abjure-t-elle

(T.A., pp. 71-72)

\*

Keyboard E.D. durante Mallarmé, che ciò sia accaduto la sorpresa in tempo reale, poiché lei non ha detto io sono la moderna non si sono sentite le sue spaziature *i suoi dal nulla al nulla trattini* il suo rugby,

le di lei tratt-ali,

le di lei senza cielo

scandali sandali orizzonti

oppure abiura inversione del soggetto lei?

Desidero, per ora, concentrarmi esclusivamente su “ses tire-elle wings”, nel quale, in francese, gioca l’espressione ‘à tire d’aile’. Come riporta il Trésor de la Langue française, la locuzione ha due significati: “Avec des coups d’ailes rapides et ininterrompus, d’un vol prompt et vigoureux” e, per analogia, “Très rapidement, à toute vitesse”. Il concetto è quello della rapidità e della forza nel librarsi in volo (della poesia di Emily Dickinson e di quella di Fourcade).

Oltre a ciò, in “ses tire-elle wings” giocano le omofonie *elle/aile* (lei-ali), *tiret* (i trattini di Emily Dickinson) e il *porte-jartelle* che verrà più tar-

<sup>35</sup> Ivi, p. 73.

di (per chi sta leggendo “Tout arrive”) – il che illustra, una volta di più, la simultaneità della composizione della pagina, attraversata diagonalmente, e in tutte le direzioni, da linee di forza che si dispongono su piste parallele, ma confluenti, così come i solchi, le righe parallele di un CD multi-traccia concorrono a formare, prese nel loro insieme, un’unica melodia.

Di queste quattro opzioni, la traduzione che ho offerto, per ragioni ritmiche, ne ha potute conservare soltanto tre, relative a *lei*, *ali* e a *trattini*, le quali formano, a loro volta, un neologismo: “le di lei tratt-ali”.

Purtroppo l’idea di forza e di rapidità vengono meno, così come il riferimento alla lingua inglese.

#### NEOLOGISMI VOLONTARI E INVOLONTARI:

##### COLORI UNIGAMBISTI E SCHERZI INFORMATICI

[...] tout s’est enchaîné incalculablement, à commencer par le bleu  
unijambiste de la rue Mosnier (T-A., p. 67)

[...] tutto si è concatenato incalcolabilmente, cominciando dal blu uni-  
gambista della rue Mosnier

In un contesto in cui il neologismo non dà scandalo, me ne sono permessa uno che non è tale in francese, ma che lo è in italiano, relativo al verso “bleu uni-jambiste de la rue Mosnier”, riferito al famoso quadro di Manet in cui campeggia, di spalle, un uomo con una sola gamba che procede, solitario, in un’assoluta strada di terra battuta invasa da bandiere tricolori. La sua schiena, goffa e enorme, è una grossa macchia blu, punto d’attrazione del riverbero azzurro delle ombre di uno stecato sulla sinistra e degli stendardi, di una scala e delle altre giacche e delle gonne chiare dei rari passanti. Per mantenere il ritmo della frase scartando l’inevitabile perifrasi italiana, ho optato per “blu unigambista”.

j’ai simplement indiqué au logiciel de capture les intervalles auxquels  
prendre les clichés  
et puis j’ai acheté un petit partagiciel (T.A., p. 62)

ho semplicemente indicato al capture software gli intervalli in cui scattare  
e poi ho comprato un piccolo shareware

Sull’uso della terminologia tecnico-informatica tornerò oltre. Mi preme sottolineare qui che può anche accadere che quello che l’autore ritiene essere un neologismo, il suo “partagiciel” (sul calco di “logiciel” – *software*



in inglese e in italiano), sia in effetti in uso nella terminologia informatica francese per tradurre l'inglese *shareware*. In questo caso, la scelta non è stata difficile, vista la frequenza con la quale, in "Tout arrive", così come nelle altre poesie di Fourcade, la lingua inglese è presente come palinsesto (e ciò, probabilmente, a causa del bilinguismo dell'autore e della sua assidua frequentazione della poesia americana).

La questione del multilinguismo, o meglio, dell'incursione frequente di una lingua altra all'interno della scrittura fourcadiana può offrire, in taluni casi, suggerimenti per chi traduce. È questo il caso per il brano che segue.

c'est toute une génération de gens qui ont mis fin au chômage, de la réalité il était temps, en Damart (ne rien vivre sans chaleur), a line can be so tired of backfiring, des marques puissantes se créent en l'espace d'une nuit gentil produit digital (T.A., p. 69)

\*

è tutta una generazione di gente che ha messo fine alla disoccupazione, della realtà era ora, con maglia Damart (ne rien vivre sans chaleur), una riga può essere così stufa di ritorni di flamma, marche potenti si creano nello spazio di una notte gentile prodotto digitale

"Chômage" – suggerisce Fourcade – deve essere tradotto nel senso più "ouvrier" del termine: disoccupazione fa al caso nostro. Disoccupati da cosa? Dalla realtà, che è tornata in massa in quel momento, presso alcuni poeti, romanzieri e pittori. Basta con i templi della Grecia antica; diamo voce e volto alla gente che fa colazione su un prato (l'erba, una donna nuda senza ornamenti, e persone vestite come se ne possono incontrare per strada). Espressioni vere, la realtà e la vibrazione della luce in quella regione, in quella stagione, con i colori e i vestiti del momento.

Fra le cose della realtà, nel Moderno, la pubblicità (oggi digitale, come in Times Square a New York).

La marca di maglieria intima Damart, fondata cinquant'anni fa e in attività ancora oggi, ha un tasso di notorietà quasi assoluto in Francia. Alcuni slogan pubblicitari, come "Tous au chaud et en bonne santé" sono talmente noti da essere parte dell'inconscio collettivo. "Ne rien vivre sans chaleur" è uno di questi. È stato impossibile trovare un equivalente italiano altrettanto noto da poter costituire, trasversalmente, memoria collettiva per tutte le generazioni.

La scelta è stata quella di rifiutare l'adattamento e conservare sia il nome della marca francese, sia lo slogan in francese, traducendo poi in italiano ciò che nella versione originale è invece in inglese (tre lingue, in così poche righe, sarebbero state troppe).

Nella traduzione dall'inglese, *line*, di cui si è già parlato più sopra, è stato tradotto con *riga*, parola ricorrente in "Tout arrive", essendo stata usata per indicare e/o evocare, di volta in volta: la frase (il rigo), il solco (del CD o di una schiena), la striscia (di cocaina), il graffio (su un disco), il tratto (della cancellatura o dei trattini), la spaziatura (del testo), la fila (di un corpo di ballo), la riga di codice (in termini informatici).

Nella traduzione italiana di *backfiring* si perde, tuttavia, il senso dell'arretramento e rilevamento del fucile quando viene esploso un colpo; il che è un peccato, visto che nel poema c'è un aperto riferimento al proiettile, attribuito al modo di danzare di Emmanuelle Huynh: "frontiera proiettile", che sono, fra l'altro, due sostantivi appositivi.

Osservazione a margine: in questo poema e in altri di Fourcade, si incontrano frequentemente le apposizioni. Tuttavia, al posto di svolgere la consueta funzione di integrare un'informazione ambivalente o ambigua, quasi sempre rilanciano, aggiungendo dati e aprendo a una nuova, ulteriore semiosi.

#### ISTRUZIONI PER L'USO:

##### LESSICO SPECIALISTICO E TERMINI TECNICO-SCIENTIFICI

la camera, l'installer sans se forcer  
j'ai simplement indiqué au logiciel de capture les intervalles auxquels  
prendre les clichés  
et puis j'ai acheté un petit partagiciel  
pas besoin d'incruster date et heure l'image dit d'elle-même ce qu'il faut  
en savoir  
Et pour la rafraîchir il suffit d'intégrer les instruction dans le code  
HTML de la page Web. Pour cela, insérer la ligne <meta http-equiv=  
"refresh" content="30">; le chiffre 30, ou autre, indique en secondes, la  
fréquence de rafraîchissement de l'image. (T.A., p. 62)

\*

la videocamera, settarla senza sforzarsi  
ho semplicemente indicato al capture software gli intervalli in cui scattare  
e poi ho comprato un piccolo shareware  
non c'è bisogno di sovrascrivere data e ora l'immagine dice da sola quello  
che occorre sapere

E per il refresh è sufficiente integrare le istruzioni nel codice HTML della pagina Web. Per farlo, digitare la riga `<meta http-equiv="refresh" content="30">`; la cifra 30, o un'altra, indica, in secondi, la frequenza del refresh dell'immagine.

Siamo di fronte a un vero e proprio *mode d'emploi*/libretto d'istruzioni per l'utilizzo di una videocamera.

Come nel caso del già citato "partagiciel", il termine francese "software de capture", della cui esistenza l'autore è in questo caso assolutamente consapevole, nella lingua italiana rimane in inglese. Così pure per il *refresh* dell'immagine.

La riga di codice `<meta http-equiv="refresh" content="30">` non è affatto inventata, ma si riferisce ai cosiddetti 'meta-tags', i quali possono servire a molte cose, ma principalmente a offrire informazioni su una pagina (Web) che non è direttamente visibile a coloro che la stanno leggendo.

In particolare, questo comando implica il *refresh* di una pagina web ogni trenta secondi, probabilmente per ottenere nuove informazioni da un foglio elettronico (o per interfacciarsi con applicazioni esterne).

Questo passaggio, in presa diretta nel reale più all'avanguardia e più contemporaneo che ci sia – all'"estremo contemporaneo" Fourcade ha dedicato un'elegia –<sup>36</sup> sottolinea, una volta di più, la prescrittività del suo testo, la sua necessità interna e l'intimazione (istruzioni per l'uso) ad essere letto – potrei osare azzardare, invitata dalla fare poetico stesso – come *multilayer*, ossia simultaneamente, in tutte le sue stratificazioni co-presenti.

#### RITMO /CLIMAX/ "DÉSCALADER"

En sorte que je suis fondé à dire: pendant que Mallarmé rajuste son porte-jartelles E.D. appelle une ligne de coke. Sur un miroir pour ne pas en perdre ou tout dans le noir. Écrase les cristaux avec une carte de credit. Les grains, prévenir irritation des narines, lame de rasoir hache menu menu ciboulette, former grande ligne avec coup de poignet plus ou moins professionnel selon quelle est la classe, partage équitablement grand silence autour. E.D. doing a train, de l'allemand larmes. (T.A., p. 72)

\*

Così che posso fondatamente dire: mentre Mallarmé si aggiusta il porta-

<sup>36</sup> Ricordo l'elegia che Dominique Fourcade ha dedicato, nel 1986, all'*extrême contemporain*: *Élégie L apostrophe E. C.*, 4a di copertina di Pierre Buraglio, Paris: Chandeigne, 1986 (ripreso in *Outrance utterance et autres élégies*, Paris: P.O.L., 1990, pp. 7-37).

giarrettiera E.D. chiede una pista di coca. Su uno specchio per non perderne neanche un po' o al buio. Frantuma i cristalli con una carta di credito. I granelli, prevenire l'irritazione delle narici, lama di rasoio fare a fettine fini fini cipollotto, grande striscia con polso più o meno professionale a seconda della classe, dividi equamente silenzio tutt'attorno. E.D. doing a train, dal tedesco lacrime.

“Un poème a des poumons extrêmement complexes”, mi ha confidato ad un certo punto l'autore. In questo passaggio, al quale egli tiene molto, giungiamo a un *climax* in cui tutti gli elementi evocati fino a questo momento, si concentrano in una improvvisazione in presa diretta della massima concisione e tensione.

Il passo accelera sempre di più, corre nel gesto del cocainomane che dà la ricetta di come si assume la droga. D'improvviso, sospensione: “silenzio tutt'attorno”. La *chute* di questo *climax* sono le lacrime di E.D. (si noti l'omofonia fra *train* e *Träne*).

In opposizione al *climax*, talvolta il desiderio è quello di “désescalader” le cose o i toni (ulteriore neologismo, non presente nel poema, ma che l'autore ha usato per descrivere il suo modo di ridurre le cose all'osso). Così è nel passaggio che segue, dove la visione della danzatrice Vera Mantero induce a far abbassare i toni impropri del dibattito del secolo e a capire meglio cosa sia il “morto del soggetto”.

Comment j'en suis arrivé là j'en ai toujours été là cependant une fin d'après-midi innocemment de juin sous la grande verrière de l'École des Beaux-Arts j'ai vu Vera Mantero nue en Olympia de Manet progressivement (mais pas un douceur) transformer son corps en nu d'Auschwitz, ossifiant un rien le débat, transition-vertige allant de soi translocation dont seul son corps pouvait avoir l'idée – on n'oublie pas quand on a vu Vera Mantero agir (si ça s'appelle danser? jouer?) imaginer de l'intérieur des articulations – mais ce qu'elle a fait ossueusement quel coup de pouce à mon poème il y a longtemps longtemps que le sujet contient un mort  
(T.A., pp. 65-6)

\*

Come io sia giunto fin qui io sono sempre stato qui, tuttavia un tardo pomeriggio innocentemente di giugno sotto il grande lucernario dell'École des Beaux-Arts ho visto nuda Vera Mantero identificarsi all'Olympia di Manet progressivamente (ma non gradatamente) trasformare il suo corpo in nudo di Auschwitz, ossificando un po' il dibattito, transizione-vertigine che va da sé transdislocazione di cui solo il suo corpo poteva

avere idea – non ci si dimentica di quando si è vista Vera Mantero agire (questa cosa si chiama danzare? recitare?) immaginare dall'interno delle articolazioni – ma ciò che lei ha fatto ossutamente che spinta per il mio poema è da tanto tempo che il soggetto contiene un morto

#### INTERTESTUALITÀ I: ALL'ASCOLTO DI CHI SCRIVE

Nella parte introduttiva di questo saggio, ho già evocato alcuni riferimenti ad altri testi, citati talvolta in modo aperto, talvolta no. Ricordo di nuovo le “discrete serie” di Oppen e l'accento alla frase di Baudelaire, in cui quest'ultimo taccia Manet di essere il primo nella decrepitudine della sua arte.

Fra i tanti richiami intertestuali, due risultano particolarmente interessanti per la comprensione della poetica fourcadiana.

Il primo ha a che fare, in modo tangenziale, con una questione di ‘genere’ (il poema in prosa), l'altra con il sistema compositivo.

Dans quel engrenage ai-je mis la main les souvenirs affleurent, m'accusant, et je ne maîtrise plus rien: je comprends seulement maintenant que j'ai aussi vu la lettre à Mallarmé dans l'exposition *Manet* chez Huguette Berès en 1978 – j'étais alors au bord de recommencer d'écrire, gaucherie, à fond d'inquiétude, et pourtant... les deux mots... résonance... non, pas. Décidément ce que je fais relève d'un aveuglement sans frontière, au moins aussi actif chez moi que toute autre faculté. Sans parler d'une sportive surdité. (T.A., p. 60)

\*

In quale ingranaggio ho messo le mani i ricordi affiorano, mi accusano, e non padroneggio più niente: mi rendo conto soltanto ora che ho visto la lettera a Mallarmé anche nell'esposizione *Manet* di Huguette Berès nel 1978 – allora ero sul punto di ricominciare a scrivere, impacciata, picchi di ansia, eppure... le due parole... risonanza... no, niente. Decisamente quello che faccio deriva da un accecamento senza limite, almeno altrettanto attivo in me di qualsiasi altra facoltà. Senza parlare di una sportiva sordità.

Evocando l'effetto che il motto di Manet – ingranaggio che ha dato avvio a una poetica – ha avuto sulla sua scrittura, l'io lirico parla di nuovo della lettera indirizzata a Mallarmé.

A parte questo accenno, nel passaggio citato tutto sembrerebbe riferir-

si alla narrazione delle difficoltà di chi scrive (e non di Mallarmé), della sua impacciata aggettiva, dell'accecamento, addirittura della sua sordità.

Ma l'aggettivo "sportiva", così insolito nell'accostamento, mette tuttavia sull'avviso. E rinvia ad (un altro) poema in prosa, questa volta di Mallarmé, in cui, dietro lo schermo apparente di una narrazione, si cela il tentativo di realizzare quella che lo stesso Mallarmé chiama, in "Crise de vers", la "disparition élocutoire"<sup>37</sup> del poeta.

In "Le nénuphar blanc" – è questo il *poème en prose* cui ci si riferisce –, proprio nel momento in cui si balena l'apparizione di una "possibilité féminine" sulla sponda verdeggianti di un fiume sul quale l'io lirico sta vogando, la "sportive attitude" lo fa curvare verso sé stesso, per trasformare il racconto di un incontro possibile nell'illustrazione del potere trasmutante della poesia:

*Courbé dans la sportive attitude où me maintenait de la curiosité, comme sous le silence spacieux de ce que s'annonçait l'étrangère, je souris au commencement d'esclavage dégagé par une possibilité féminine: que ne signifiaient pas mal les courroies attachant le soulier du rameur au bois de l'embarcation, comme on ne fait qu'un avec l'instrument de ses sortilèges.*<sup>38</sup>

Tentativo vano, ci viene detto in "Tout arrive", e proprio nei suoi presupposti: Mallarmé fallisce perché non guarda, è totalmente cieco e sordo (lui sì) di fronte alla realtà – ben più sordo del sordo Goya, che, artisticamente, non lo era affatto e che, proprio dopo essere stato colpito dalla malattia, dipinge le opere più intense, anch'esse, opere in nero.

Il poema in prosa di Fourcade, al contrario, è tutt'altro che ripiegato su sé stesso. Semmai, si situa nell'apertura delle combinazioni infinite, come egli stesso ha ricordato in un'intervista rilasciata a Frédéric Valabréque:

En somme j'établis ou s'établit un réseau mobile vers-prose, un filet en apparence très lâche mais extrêmement dynamique, dont le maillage se recalibre sans cesse, système espace-temps qui [...] autorise des combinaisons infinies – ce qui veut dire dont le nombre est infini et dont les possi-

<sup>37</sup> Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", in *Œuvres complètes*, a cura di Henry Mondor e G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1945, p. 366: "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. Le but idéal du poème, c'est d'omettre l'auteur". Vedi anche Alain Girard, "Narcisse invisible: Le nénuphar blanc de Mallarmé", in *La Licorne*, n. 45 (1998), pp. 150-1.

<sup>38</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 283-286. Corsivi miei.

bilités opératoires sont infinies. Une organisation, une tensilité (élasticité?), une multiplicité de décentes internes dont l'énergie déborde le texte [...]. Travail très strict et débridé.<sup>39</sup>

Il secondo riferimento intertestuale riguarda Proust e non è l'unico in "Tout arrive". L'ammirazione per l'autore della *Recherche* è testimoniata dal fatto che il primo oggetto "tuttaccadesco" citato è proprio la lampada a petrolio / lanterna magica dell'infanzia di Marcel Proust.

objets toutarrivesques sentinelles type kaléidoscope lampe à pétrole de l'enfance de Marcel Proust  
moments toutarrivesques solo de Dominique Mercy dans *Nur du* c'est la souplesse de la structure qui autorise les émerveillants moments-hommes regard simplissime lanterne magique de discrètes séries (T.A., p. 61)

\*

oggetti tuttaccadeschi sentinelle tipo il caleidoscopio lampada a petrolio dell'infanzia di Marcel Proust  
momenti tuttaccadeschi assolo di Dominique Mercy in *Nur du* è la scioltezza della struttura che autorizza i meraviglianti momenti-uomini sguardo semplicissimo lanterna magica di discrete serie

Un'altra volta Proust è ricordato come iniziatore, come colui che ha reso possibile un'esperienza di "sci totale",<sup>40</sup> un galleggiamento senza freni all'interno del testo.

Una terza volta è citato per una frase – in verità piuttosto ampollosa –, in cui esprime totale ammirazione per la musica di Fauré (ammirazione che il narratore fa sua, per rivolgerla all'intestazione "ma(g)netique").<sup>41</sup>

Ma quel che più conta è, alla fine di "Tout arrive", il riferimento al già citato "bâti de la robe de Proust" assunto come metodo. Parola splendida "bâti", ma di difficilissima traduzione, poiché è ben più e ben meno di una costruzione (imbastitura? intelaiatura? incastellatura?). In ogni caso è struttura:

Je suis sûr que seule une méthode rend plausible que tout arrive, autrement c'est infondé; l'art d'aujourd'hui va si peu de soi. Cette méthode

<sup>39</sup> «Dossier: Dominique Fourcade», cit., pp. 15-16.

<sup>40</sup> T.A., p. 74.

<sup>41</sup> Ivi, p. 66.

(du bâti de la robe de Proust) je ne l'ai pas, ni Proust. Ou bien se taire en ski total, je suis persuadé qu'il y va de la planification de la mort. De toute façon tout est art. Et que je feigne quoi, je ferai ce que tu me demanderas, d'être écrivain? (T.A., p. 74)

\*

Sono sicuro che soltanto un metodo renda plausibile che tutto accada, altrimenti è infondato; l'arte di oggi non va da sé. Questo metodo (la strutturazione del vestito di Proust) io non ce l'ho, e nemmeno Proust. Oppure tacere, esperienza di sci totale, sono persuaso che ne vada della pianificazione della morte. Ad ogni modo tutto è arte. E dovrei fingere che cosa, farò tutto quello che mi chiederai, di essere scrittore?

Con questo blocco, aperto su un punto interrogativo, si conclude "Tout arrive". Sull'autorizzazione a "essere scrittori" tornerò più avanti; ora vorrei soffermarmi sulla stanza che, staccata, segue la clausola.

#### LE LEZIONI DELLA FORMA ANTICA: BLASONI, EMBLEMI E TROVATORI

voyez ce papillon our Emily Dickinson  
in happy un happiness, spacieux  
cryptée dans le blason, la devise  
énoncée vivante  
se poser sur la toison minuscule, uscule (T.A., p. 75)

\*

guardate questa farfalla per Emily Dickinson  
in happy unhappiness, spaziosa  
criptato nel blasone, il motto  
enunciato vivo  
posarsi sul vello minuscolo, uscolo

Il blocco conclusivo è seguito da questo breve omaggio a Emily Dickinson, alla sua femminilità, alla poesia stessa.

Nella poesia dei Trovatori, questa clausola si chiamerebbe *envoi* (si noti, fra l'altro, che in un passaggio di "Tout arrive" ci si riferisce al motto di Manet proprio come ad un "envoi merveille").<sup>42</sup> Spesso l'*envoi* compariva nel genere del *jeu-parti*, in cui si dibatteva una questione importante secondo due voci, o due punti di vista. In questi casi, nell'*envoi* qualcuno era, alla fine, chiamato a far da testimone o da giudice (E.D.?).

<sup>42</sup> Ivi, p. 70.



Il dibattito, in “Tout arrive”, non svolge certo un ruolo di secondo piano, anzi, è in questione il “grand débat du siècle”; con un punto interrogativo finale, tuttavia.

L'omaggio conclusivo richiama anche alla forma del ‘blasone anatomico’, la cui tradizione risale all’*Antologia greca*, ma che fiorì in Francia in epoca rinascimentale e in cui si distinsero Maurice Scève e Clément Marot. Il riferimento al motto, alla divisa, può alludere anche a un’altra forma, anch’essa di grande successo nel Rinascimento, quella degli *emblemata*.

Come ho già avuto modo di osservare in un articolo dedicato al tema dello specchio nell’opera di Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*,

originariamente l’emblemata comprendeva un titolo (in cui è racchiusa la nozione, il concetto da illustrare), un’immagine (il più delle volte allegorica) e un breve commento. [...] La critica ha spesso sottolineato che [l]a multidimensionalità semantica [dell’emblemata] risponde ad una strategia ludica, di sviamento, di rottura (ad esempio grazie alla giustapposizione di sublime e parodico), non solo all’interno dell’emblemata stesso, ma anche fra *dizain-glose* (il *dizain* di commento, che segue immediatamente l’emblemata) e l’emblemata stesso. Questa osmosi tra messaggio figurativo e messaggio verbale, tra rappresentazione e significato è produttrice di senso, offre cioè una chiave di lettura supplementare per accedere al testo. Tra emblemata, immagine e testo significante, non c’è, in altre parole, opposizione o contraddizione: l’emblemata, in rapporto al testo, mette in gioco un movimento di rimando tra l’uno e l’altro, d’interazione e interdipendenza, che costringe il lettore ad avventurarsi nell’*impresa*, che, di volta in volta, conduce a coprire/scoprire, possedere/perdere, ridurre/amplificare, dire/tacere il senso.<sup>43</sup>

Movimento di rimando fra testo, emblemata, motto; interazione e interdipendenza fra tutti questi, che costringono chi legge all’avventura dell’attraversata della pagina in tutte le direzioni, diagonali, ‘multipiste’. Viene in mente un passaggio di un altro poema di Fourcade, “Avec une chistera”, nel quale si afferma:

il n’y a pas d’appartenance de la poésie au passé, mais le passé lui-même n’est pas – il n’y a qu’un long présent, dont l’étrangeté nous est familière.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Silvia Riva, *Le parole della filosofia*, Seminario di Filosofia dell’immagine, V, 2003, <[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/indsem02.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/indsem02.htm)>.

<sup>44</sup> Dominique Fourcade, “Avec une chistera”, in *En laisse*, Paris: P.O.L., 2005, p. 53.

## INTERTESTUALITÀ II - LA LEZIONE DEI DANZATORI

Mi chiedo se non sia possibile parlare d'intertestualità, in senso stretto, anche per la danza, nel momento in cui anch'essa, così come il testo di Fourcade, vive nell'improvvisazione, nel ritmo, nell'elasticità, nel balzo – che attraversa lo spazio da parte a parte, nella tessitura della coreografia – grazie all'occupazione multidimensionale della scena, nell'ossificazione del movimento e del soggetto.

In molte raccolte Fourcade ha parlato, in modo diretto o indiretto, della lezione della danza per la sua poetica. In particolare *MW Waternaux, Monnier, Fourcade*, è il frutto di una collaborazione a tre, avvenuta durante una sessione alla presenza della fotografa Isabelle Waternaux, della danzatrice Mathilde Monnier e di Fourcade stesso, in cui l'improvvisazione è stato il vero *storyboard* di quanto è accaduto:

improviser pour être moins étrangère à soi-même en danseuse, en photographe (en écrivain).<sup>45</sup>

Nudità e vesti di danzatrici che ossessionano anche la redazione di "MW chute", poesia composta sotto il colpo di quanto accadde quell'11 settembre 2001.<sup>46</sup>

In "Tout arrive" si parla – come già detto – di Vera Mantero, Emmanuelle Huyn, ma soprattutto di Dominique Mercy, vero attrattore d'energia nelle coreografie di gruppo e negli assolo, dove spicca e risalta la scioltezza, la tensilità di ciò che più conta: ancora una volta, la *struttura*, la quale è inscindibile dal *sistema*.

moments toutarrivesques solo de Dominique Mercy dans *Nur du* c'est la souplesse de la structure qui autorise les émerveillants moments-hommes  
(*T.A.*, p. 61)

\*

momenti tuttaccadeschi assolo di Dominique Mercy in *Nur du* è la scioltezza della struttura che autorizza i meraviglianti momenti-uomini

<sup>45</sup> Isabelle Waternaux Mathilde Monnier Dominique Fourcade, *MW*, Paris: P.O.L., 2001, p. 48.

<sup>46</sup> Dominique Fourcade, *MW, chute*, Paris: Chandeigne, 2001 (ripreso nel già citato *en laisse*, pp. 15-22).

## MITOLOGIA E MITO

In “Tout arrive” solo apparentemente non sono presenti riferimenti alla dimensione mitologica e mitica. Se, a partire da Manet, il tempio è bandito dalla città della poesia, ciò non toglie che, in filigrana, il sostrato della cultura classica e della conoscenza profondissima della pittura non può che emergere (costituendo anch'essa un *layer* del reale).

Già in *Rose-décllic* era apparso Atteone, nel quale il poeta si identificava per la comune attenzione alla forma – “qui s'occupe des formes sera mangé par les chiens (avant le terme de la metamorphose avant même) pourtant on est innocent”.<sup>47</sup>

Qui, in “Tout arrive”, uno strato di cenere nasconde qualcosa. La traduzione italiana, permettendosi una grossa “infedeltà” alla literalità ma non allo spirito (l'autore ha incoraggiato e autorizzato la soluzione), ha disseppelito dal verso binario “scandali orizzonti” l'eco di un terzo elemento celato, quello costituito dai sandali, che, come vuole la leggenda, tradirono la protervia di Empedocle di Agrigento che intendeva farsi passare per un dio.

Come ricorda Diogene Laerzio (VIII, 69), per liberarsi dell'ingombro del corpo o per far credere, con la sua sparizione nell'Etna, di essere stato assunto nell'Olimpo, Empedocle fu infatti tradito dal vulcano, che risputò, con la lava, uno dei suoi sandali bronzei:

scandali sandali orizzonti

Ancora una volta, si ribadisce che, in questa poetica, ogni menzogna è bandita: conta solo la fotografia del reale.

## DOUBLURE, IN GUIA DI CONCLUSIONE.

un instant j'éte seul à seul avec l'en-tête et puis tout est arrivé moi j'aime  
cette doublure (T.A., p. 67)

\*

un momento fa ero a tu per tu con l'intestazione e poi tutto è accaduto io  
amo questa doppiezza

<sup>47</sup> Dominique Fourcade, *Rose-décllic*, Paris: P.O.L., 1984, p. 113.

Una delle parole chiave nella poetica di Fourcade è quella di *doublure* (la si ritrova fin dal suo testo inaugurale, *Le ciel pas d'angle*).<sup>48</sup>

In questa parola, molti significati, che non possono essere tradotti ogni volta nello stesso modo.

È innanzitutto la fodera, ciò che sta appena sotto il tessuto visibile dell'abito.

I grandi attori teatrali hanno tutti dei *doubleurs*: nel caso dovessero ammalarsi, improvvisamente i *doubleurs* assumeranno il loro ruolo.

Ci sono poi gli effetti di *doublage* (doppiaggio), quando si passa da una lingua a un'altra.

In uno dei nostri ultimi incontri, ho avuto il privilegio di ricevere questa confidenza:

Je pense que je ne fais que du doublage. Je ne suis pas une voix originale, je suis le doublage de la voix originale, j'ai ce sentiment là. Le destin m'a demandé de doubler une voix originale qui serait la voix de Dominique Fourcade. Moi, je ne fais que doubler. Et cela revient tout le temps.

In queste pagine ho tentato di rendere conto di un *doublage* del *doublage* della voce originale. Non sta a me dire se questa impresa sia riuscita. Restano comunque un sandalo e, per quanto mi riguarda, un "apprentissage étincelant" che, per fortuna, continua ancora.

<sup>48</sup> Dominique Fourcade, *Le ciel pas d'angle*, Paris: P.O.L., 1983, p. 72.